

O insólito e as espacialidades moventes: uma análise do devir-animal em *Axolotes*, de Cortázar

The unusual and the moving spatialities:
An analysis of the "becoming-animal" in "Axolotes" by Cortázar

Marisa Martins GAMA-KHALIL*
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

RESUMO: O estudo parte da análise do conto "Axolotes", de Julio Cortázar, com o objetivo de demonstrar a relação entre a constituição do fantástico e a construção das espacialidades da obra, espacialidades, como a dos corpos do narrador e do axolote, verificando como tais corpos situam-se como espaço de devir. Para iluminar a análise, também enfocaremos alguns aspectos do conto "O espelho", de João Guimarães Rosa, e das narrativas "Um animal sonhado por Kafka" e "A bao a qu", inseridas em *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero. O processo metamórfico que ocorre nas narrativas supracitadas pode ser entendido como exercícios de animalidade que são desencadeados pelas personagens no sentido de testar os limites entre a razão e a imaginação, entre o real e o irreal.

PALAVRAS-CHAVE: Devir-animal. Espaço. Fantástico.

ABSTRACT: The present analysis of Julio Cortázar's "Axolotes" aims at demonstrating the relationship that can be observed between the constitution of the fantastic and the construction of spatialities in this story, like the spatialities of the bodies of the narrator and the axolote, verifying how such bodies function as space of becoming. To enlighten the analysis, we will focus on some aspects of João Guimarães Rosa's "O espelho" and also on certain aspects of the narratives "Um animal sonhado por Kafka" and "A bao a qu" which are included in *O livro dos seres imaginários* by Jorge Luis Borges and Margarita Guerrero. The metamorphic process that occurs in the narratives aforementioned may be understood as experiences of animality which the characters undergo in order to test the limits between reason and imagination, between the real and the unreal.

KEYWORDS: Becoming-animal. Space. Fantastic

Introdução

O conto "Axolotes", de Julio Cortázar, apresenta, por intermédio de um enredamento fantástico, uma temática que reflete sobre os limites entre o humano e o não humano. O narrador do conto encontra, em um aquário público, alguns axolotes e logo fica obcecado por esses animais, passando a visitá-los diariamente e pondo em prática exercícios que o permitissem sentir-se na pele daqueles animais. No final do conto o leitor constata que uma grande metamorfose ocorrerá: o narrador ficara no aquário e o axolote toma seu lugar no mundo dos homens. Correspondências, conexões, justaposições podem

* Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, professora doutora do Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Uberlândia - MG. E-mail: marisa.gamahalil@pq.cnpq.br.

definir o que nos separa e o que nos une dos seres imaginários e dos irracionais, ou seja, a partir de espacialidades complexas e rizomáticas, podemos vislumbrar que a nossa humanidade real e racional é definida por enlaces e aderências com o imaginário e o irracional. E isso comprova o quanto uma narrativa fantástica pode levar o leitor a revisitar o conceito de humanidade, bem como as consequências éticas e estéticas desse conceito.

Para tratarmos desse tema, que implica um olhar sobre as metamorfoses humanas e animais, além da referida narrativa cortaziana, faremos uso de algumas passagens do conto “O espelho”, de João Guimarães Rosa (1972), e das narrativas “Um animal sonhado por Kafka” e “A bao a qu”, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero. A sustentação teórica da análise sobre os espaços será realizada com base nas noções que Michel Foucault (2001) formulou sobre as espacialidades: as utopias, heterotopias e atopias; e nas concepções de rizoma, espaço liso e estriado estudadas por Deleuze e Guattari (1995; 1997). O conceito de devir, também de Deleuze e Guattari (1997), será imprescindível para demonstrarmos o quão moventes são as corporalidades humanas e o quanto elas imbricam-se a corporalidades zoomórficas. A análise sobre a ambientação fantástica terá como apoio especialmente os estudos de Tzvetan Todorov e Remo Ceserani.

1 Espacialidades insólitas: a hesitação como efeito

O leitor encontra logo, no início do conto de Cortázar (1971, p.163), um enredamento que o levará possivelmente à hesitação:

Houve um tempo em que eu pensava muito nos axolotes. Ia vê-los no aquário do Jardim das Plantas e ficava horas olhando-os, observando sua imobilidade, seus imperceptíveis movimentos. Agora sou um axolote.

No primeiro parágrafo, o leitor se certifica de que a narrativa que se inicia será contada por um narrador em primeira pessoa, que narra de uma perspectiva autodiegética, ou seja, por um sujeito narrativo que contará acontecimentos relacionados à sua experiência de vida. Há dois acontecimentos significativos expostos nesse primeiro parágrafo: um situado no passado, época em que o narrador observava os axolotes no aquário do Jardim das Plantas; outro situado no presente, momento em que o narrador admite ter se transformado em axolote. Assim, desde o início, o conto de Cortázar desencadeia o insólito por intermédio da possibilidade de trocas entre o espaço humano e o espaço animal, entre o corpo e a alma do homem e do bicho.

No ponto de vista de Tzvetan Todorov (2004), a condição imprescindível para a emergência do fantástico é a hesitação, que ocorre em dois planos: no intradiegético, com as personagens, que hesitam diante de algum acontecimento que foge à norma; e no plano externo à narrativa, no plano da recepção, com o leitor, que é levado a hesitar perante o encontro com o sobrenatural, com o insólito, no ato da leitura. Em “Axolotes”, o leitor experimenta a hesitação desde o primeiro parágrafo, já que, nele, ocorre a narração de um fato insólito: um ser, que antes era homem, declara sua transformação em animal. Esse fato insólito é que certamente moverá a leitura do leitor, no sentido de descobrir como aconteceu a inusitada metamorfose. Mais insólito ainda é o fato de esse animal constituir-se como um ser raro, pois é diferente biologicamente dos demais animais (é uma salamandra que é conhecida como peixe de patas) e tem relação com a mitologia mexicana. Ou seja, por ser um animal não tão conhecido, o leitor tende a fazer dele uma imagem mais lacunar.

No plano interno, ocorre a hesitação do narrador, uma vez que ele não compreende o porquê do seu extremo interesse pelo animal; desde que o vê pela primeira vez, quer vê-

lo todos os dias – instala-se uma relação insólita, uma atração cuja origem o próprio narrador não consegue explicar.

No plano da recepção, o leitor provavelmente indaga-se, nesse início de narrativa, sobre o que é um axolote. Esse animal, não muito comum, por exemplo, no Brasil, é de procedência mexicana. O axolote, ou axolotle, é um anfíbio encontrado nos lagos do México, uma espécie de salamandra que não se desenvolve, mantendo-se sempre em estado larval. Ele é geralmente usado em laboratórios devido à sua capacidade de regeneração. Axolote é um nome asteca, que significa “monstro aquático”. As informações que temos desse animal cruzam, a um só tempo, zoologia e mitologia. Segundo a mitologia latino-americana, Xolotl, o deus da morte, da iluminação e da monstruosidade, com medo que outros deuses o banissem ou o matassem, se transformou em axolote e foi morar no lago mexicano Xochimilco. Por isso, o animal também é conhecido como “monstro da água”. Notemos, desde já, que a mitologia aponta para uma metamorfose do deus em bicho, e, conjugada à metamorfose também há a mudança do espaço, do *habitat*: da terra para as águas.

Logo após esse início inusitado, o narrador vale-se de uma analepse para reconstituir uma determinada temporalidade – de quando não era axolote até metamorfosear-se nesse animal. A metamorfose, é bom que já esclareçamos, é narrada como se fosse um jogo, uma troca: o homem-narrador, ao final da narrativa, ficará no lugar do bicho; e o bicho-axolote ficará no lugar do homem. Lembremo-nos de que a narrativa “Axolotes” insere-se em um livro que tem por título *Final do jogo*. Todas as narrativas dessa coletânea de contos de Cortázar (1976) remetem direta ou indiretamente à ideia de jogo. No caso de “Axolotes”, a estratégia do jogo é a troca de lugares: experimente-se em meu espaço que eu me experimentarei em seu lugar. Isso obviamente não é dito na narrativa, mas o enredamento da trama nos leva a essa interpretação, na medida em que o narrador, seduzido pelo olhar de um determinado axolote, troca de lugar com ele sem se dar conta explicitamente disso.

Toda a narrativa se desenrola através de um jogo de sedução entre o axolote e o homem. Logo após o início inusitado em que o narrador revela que é um axolote, ele faz um recuo no tempo, e relembra o momento em que ele conheceu o axolote. Antes da metamorfose do narrador, ocorre a descrição poética do espaço também metamorfoseado: “O acaso me levou até eles numa manhã de primavera em que Paris abria sua cauda de pavão-real depois de lenta invernada” (CORTÁZAR, 1971, p. 163). O discurso do narrador coloca o leitor em contato com o insólito, instigando a hesitação, já que ele atribui ao “acaso” o seu encontro com os axolotes. O espaço, Paris, é descrito como um animal, um pavão-real, como que a anunciar que as metamorfoses ali fossem propícias.

2 Espaços lisos e heterotópicos

Desde o início, então, temos a inscrição de um alisamento dos espaços, no sentido descrito por Deleuze e Guattari. O espaço liso, para Deleuze e Guattari (1997), é de natureza peregrina e organiza-se enquanto superfície que pode alastrar-se em múltiplas direções, já que os elementos que o constituem são completamente heterogêneos. A composição do espaço liso possui uma propagação descentrada, alcançada através de mutações sucessivas, desvelando um entrelaçado de linhas e movimentos. Em função de sua metamorfose contínua, o que determina a ordem do espaço liso é o acontecimento. Em decorrência de sua heterogeneidade, de sua fragmentação e de sua constante metamorfose, o espaço liso pode ser comparado com espaço heterotópico definido por Foucault. O entrelaçado de superfícies, linhas e cursos do espaço liso remete ao desenho de um rizoma,

uma vez que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). O espaço estriado, contrariamente, é organizado por intermédio de sedimentações históricas; ele se molda pela linearidade e organização, e, nesse sentido, pode ser comparado ao espaço da utopia proposto por Foucault. No estriamento, existe a coordenação das linhas e dos planos, indicando a normatização da vida e a classificação de funções e lugares dos sujeitos que nele se encontram inseridos.

Para o teórico francês Michel Foucault (2001), há dois grandes modos de posicionamentos espaciais que definem o homem em relação à cultura e ao social: as utopias e as heterotopias. O espaço utópico representa o desejo da sociedade aperfeiçoada, é o da irrealidade; já o espaço heterotópico obedece a posicionamentos reais abalizados no interior de uma cultura e que, ao mesmo tempo em que se encontram representados, aparecem contrapostos e invertidos. As utopias consolam, acomodam, já que elas desencadeiam um espaço confortável, linear, e descortinam espaços simplificados. As heterotopias, opostamente, inquietam, incomodam, porque são reais e desencadeiam um amplo número de mundos plausíveis, justapostos, estilizados, múltiplos. A heterotopia, afirma Foucault (2001, p. 418), “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”.

Voltemos a nossa atenção para os procedimentos de estriamento e alisamento dos espaços, de suas composições utópicas ou heterotópicas. Ao descrever Paris metaforicamente como um pavão, o narrador não só aponta para as possíveis metamorfoses que irão se instaurar na narrativa, bem como assinala o quanto os espaços podem ser vistos muito além da ordem ditada pela sociedade, pelo estriamento que os homens impõem às coisas, aos espaços e a si mesmo. Paris pavão-real é uma Paris alisada, uma vez que assume uma mutação possível, um descentramento, uma conexão entre um espaço e um animal que, aparentemente, são incompatíveis. Além de lisa, essa Paris pavão-real é heterotópica, na medida em que há a justaposição, em um só lugar, de espaços/corporalidades diferentes.

Assim que o narrador admite que foi o acaso que o conduziu até os axolotes, ele procura convencer o leitor de que não houve estranheza nesse início de relação entre ele e os axolotes: “Não há nada de estranho nisto, porque desde o primeiro momento compreendi que estávamos ligados, que algo infinitamente perdido e distante continuava, apesar disso, nos unindo” (CORTÁZAR, 1971, p. 164). O fato de ele achar que não há nada de estranho na ligação entre ele e o axolote tem como base a imagem shakespeariana de que há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia, imagem reiterada intertextualmente por tantos escritores que buscaram, com suas ficções, sugerir que a perspectiva racional dos homens é frequentemente invadida por situações insólitas que solapam toda a segurança do seu mundo lógico e estriado.

3 O racional e o insólito

A curiosidade do narrador em relação à ligação entre ele e o axolote faz com que ele empreenda uma pesquisa sobre essa espécie animal. Ou seja, para o possível desvendamento do insólito, o narrador usa a razão. Vai à Biblioteca Sainte-Geneviève consultar nos dicionários informações sobre os axolotes. Decidiu não ir a obras especializadas, mas investir no contato diário com o animal. Para isso, usa o seguinte método: “Perturbado, quase envergonhado, senti como uma impudicícia aparecer a essas figuras silenciosas e imóveis, aglomeradas no fundo do aquário. Isolei mentalmente uma, situada à direita e algo separada das outras, para estudá-la melhor” (CORTÁZAR, 1971, p.

164). O que temos, nessa passagem, é um exercício que, com técnicas quase laboratoriais, pretende compreender a animalidade do *outro*, o axolote; é um exercício feito pelo narrador cuja base é a racionalização daquela sensação insólita que o animal causa nele, em sua aparentemente sólida humanidade.

Essa tentativa de racionalização do insólito também aparece em “O espelho”, de Guimarães Rosa. Nesse conto, o narrador procura chegar ao estágio de olhar-se no espelho e enxergar o *eu* por detrás dele, o seu *eu* puro, sem as marcas/imagens herdadas, as marcas animais e as sociais que constroem a sua subjetividade. E para isso ele se vale de métodos movidos pela racionalidade, pela pesquisa:

Releve-me não detalhar o método ou métodos de que me vali, e que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração. Mesmo as etapas preparatórias dariam para aterrar a quem menos pronto ao árduo. Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos. Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. (ROSA, 1972, p. 75)

O racional age, nas duas narrativas, em favor da compreensão do insólito. Em “Axolotes”, assim como em “O espelho”, o narrador descreve o seu método:

Havia nove exemplares, e a maioria apoiava a cabeça contra o vidro, olhando com seus olhos de ouro os que se aproximavam. Perturbado, quase envergonhado, senti como uma impudicícia aparecer a essas figuras silenciosas e imóveis, aglomeradas no fundo do aquário. Isolei mentalmente uma, situada à direita e algo separada das outras, para estudá-la melhor. Vi um corpinho rosado e parecendo translúcido (pensei nas estatuetas chinesas de vidro leitoso), semelhante a um pequeno lagarto de 15 centímetros, terminado em um rabo de peixe de uma delicadeza extraordinária, a parte mais sensível do nosso corpo. (CORTÁZAR, 1971, p. 164-165)

O método consistia, como podemos perceber no excerto citado, no isolamento do espécime e na observação minuciosa de sua constituição física e de seu comportamento. O resultado dessa observação detalhada é, conforme o narrador relata, a aquiescência de que há pontos de contato entre humanos e axolotes, ou seja, que existem certas semelhanças desses bichos com os seres humanos: “Pelo lombo corria uma barbatana transparente, que se fundia com o rabo, mas o que me fascinou foram as patas, de uma finura sutilíssima, acabadas em miúdos dedos, em unhas minuciosamente humanas. Então descobri seus olhos, sua cara” (CORTÁZAR, 1971, p. 165). Após constatar semelhanças entre o animal e o ser humano, como, por exemplo os “miúdos dedos” que acabavam em “unhas minuciosamente humanas”, o narrador passa a metamorfosear-se em axolote, processo metamórfico esse que aparece sugerido sub-repticiamente no entremear da linguagem do conto:

Era o que existia vivo nele; cada 10 ou 15 segundos os raminhos se levantavam rigidamente e voltavam a baixar. Às vezes uma pata se movia lentamente, eu via os dedos diminutos pousando, com suavidade, no musgo. É que não nos agrada nos mexermos muito, e o aquário é tão pequeno; mal avançamos um pouco, nos chocamos com o rabo ou a cabeça de outro dos nossos; surgem dificuldades, brigas, fadigas. Sentimos menos o tempo se estamos quietos. (CORTÁZAR, 1971, p. 165)

Percebemos que ocorre um oscilar entre o “ele” (“Era o que existia vivo nele”) e o “nós” (“não nos agrada”, “nos mexermos” etc.) e essa oscilação de foco corresponde à concretização do referido processo de metamorfose. Vale ressaltar que a oscilação acontece de forma inesperada, já que, em um mesmo parágrafo – que representa uma temporalidade muito pequena – o eu (humano) incorpora o ele (animal) e passa a ser nós.

E, no final, a revelação prenunciada desde o primeiro parágrafo se confirma: ele já é um axolote e o axolote, um homem:

Agora sou definitivamente um axolote, e se penso como um homem é só porque todo axolote pensa como um homem dentro de sua imagem de pedra rosa. Parece-me que de tudo isto pude comunicar-lhe algo nos primeiros dias, quando eu ainda era ele. E nesta solidão final, à qual ele já não volta, consola-me pensar que talvez vá escrever sobre nós, pensando imaginar um conto, vá escrever tudo isto sobre os axolotes. (CORTÁZAR, 1971, p. 169-170)

4 O devir-animal: subjetividades no jogo do liso e do estriado

Tanto no conto de Cortázar como no de Rosa, o que temos é uma tentativa de os narradores tentarem romper com as subjetividades construídas e estriadas socialmente, impostas pelas práticas de subjetivação de sua cultura. Em “O espelho”, o narrador, quer enxergar-se por trás das construções genéticas e sociais: do seu lado animal, das suas heranças físicas, dos instintos, da energia passional, das influências. No caso do conto Axolotes, o sujeito tenta compreender que há uma identidade entre a analogia do seu corpo e a do corpo do animal, ainda que a sociedade imponha um limite forte e utópico entre as duas espacialidades: o homem como racional e o animal como irracional.

A absoluta falta de semelhança dos axolotes com o ser humano provou que meu reconhecimento era válido, que não me apoiava em analogias fáceis. Só as mãozinhas... Mas uma lagartixa tem também mãos assim, e em nada se parece conosco. Eu acho que era a cabeça dos axolotes, essa forma triangular rosada com os olhinhos de ouro. Isso olhava e sabia. Isso reclamava. Não eram *animais*. (CORTÁZAR, 1971, p. 165)

Como explica, ele parte das analogias complexas, das correspondências. Em ambos os casos, no conto de Cortázar (1971) e no de Rosa (1972), os narradores tentam alisar o que é estriado pela sociedade, ao interrogarem sobre as fronteiras entre as espacialidades de seus corpos e de outros corpos. Com o seu desejo de descobrir o novo, ultrapassando os limites de seus próprios corpos, os narradores rompem com o estriamento. Os corpos se abrem como rizomas.

No caso do conto de Rosa (1972), os exercícios do narrador frente ao espelho levam-no a, olhando-se no espelho, não enxergar nenhuma imagem. O narrador revela aturdido que sua imagem desaparecera por completo:

Voltei a encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles! Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até a total desfigura. (ROSA, 1972, p. 76-77).

Ou seja, tirando todas as marcas animais, genéticas e sociais, o homem torna-se invisível? Dá-se o alisamento total de sua constituição enquanto ser humano?

No caso do conto de Cortázar, o processo de alisamento das espacialidades ocorre com a plausibilidade da troca entre os corpos. Um homem pode ser um axolote e um axolote pode ser um homem.

Em ambos os contos os corpos são espaços heterotópicos. Foucault esclarece que as heterotopias incomodam, visto que permitem a justaposição ou superposição de espaços. É o que temos nos dois contos: os corpos são espaços heterotópicos que podem trocar de lugares e funções de acordo com exercícios de abstrações (“Axolotes”), que podem chegar ao zero grau da espacialidade (“O espelho”). Essas heterotopias desenham-se como rizomas, uma vez que, por exemplo, entre os corpos do homem e do axolote um ponto se conecta a outro.

Em “Axolotes”, o enredamento da narrativa deixa ao leitor algumas lacunas que o levam a indagar-se sobre as ramificações entre nós, seres humanos, e os animais. O que há de animal em nós; o que há de humano nos animais? As espacialidades não poderiam estar invertidas? No final do conto, elas invertem-se de forma total, o narrador vira axolote e fica no aquário; o axolote assume o lugar do homem. O homem pede a ele que escreva sobre os axolotes. Essa alegoria gerada pelo fantástico permite que nos perguntemos: não seríamos axolotes no lugar de alguns homens que estão no interior de aquários e de jaulas?

Em “O espelho”, indagações são suscitadas pela trama: nosso corpo é uma espacialidade múltipla, pluriforme, constituída pelas marcas dos nossos antepassados e pelos desenhos e formatos que nos impõe a sociedade? Quando o narrador não se enxerga, aterrado ele percebe que talvez “dele” mesmo ele não tenha nada, é um ser constituído por traços alheios. Essa é a hesitação, desencadeada pelo fantástico. Motivo do horror que desestabiliza as certezas do homem ficcional, do narrador, e do leitor.

Outro ponto de encontro dos dois contos é a assunção de que, no olhar, instala-se a rede da complexidade humana. Já dizia Da Vinci (apud CHAUÍ, 1993, p.91) que os olhos são a janela da alma e o espelho do mundo:

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É a janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que em um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? [...] O espírito do pintor deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quantas coisas tiver diante de si.

Em “O espelho”, temos: “Olhos contra olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara” (ROSA, 1972, p. 74). Em “Axolotes”: “Um rosto inexpressivo, sem outro rasgo que os olhos, dois orifícios como cabeça de alfinete, inteiramente de um ouro transparente, carentes de vida, mas olhando, deixando-se penetrar por meu olhar, que parecia passar através do ponto áureo e se perder em um diáfano mistério interior” (CORTÁZAR, 1971, p. 165). Nas duas narrativas, temos a assunção de que o olhar é o centro do mistério, o ponto que pode desencadear o insólito, o segredo. Os dois narradores comparam os olhos com máscaras – por que mostram o que querem e ocultam o que não querem deixar visível para os outros?

Se tomarmos as palavras de Da Vinci, citadas anteriormente, como perspectiva para o entendimento da metamorfose do homem em animal, na narrativa cortaziana, perceberemos que há toda uma lógica nessa instauração do ilógico, do fantástico, que tem por canal os olhos. Para Da Vinci (apud CHAUÍ, 1993, p. 91), os olhos do homem sensível, do pintor, por exemplo, captam a cor e as formas das coisas e seres por ele

olhados, tendo a capacidade, portanto de desencadear a metamorfose. Os olhos são, por isso, espelho do mundo. O espelho, na teoria foucaultiana sobre os posicionamentos espaciais, ocupa um entrelugar, sendo ao mesmo tempo uma utopia e uma heterotopia; é uma utopia, na medida em que me vejo em um lugar onde eu não estou, mas ao mesmo tempo é uma heterotopia, “na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, um efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” (FOUCAULT, 2001, p. 415), ou seja, pelo espelho temos concreta a metáfora de que a realidade é perpassada por irrealidades, de que as coisas aparentemente estáveis e de limites demarcados são moventes e possuem limites que permitam aderências e metamorfoses.

O insólito, nos dois contos, instala-se em função de um procedimento narrativo frequentemente utilizado pela literatura fantástica, o enfoque sobre um espaço de limite e de fronteira. Para Remo Ceserani (2006, p.73), quando uma personagem se encontra como que inserido em duas dimensões diferentes, o modo narrativo abriga o fantástico:

Várias vezes encontramos [...] exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender.

O limite entre o cotidiano e o inexplicável foi objeto de discussão de alguns estudiosos do fantástico. Para Castex (apud TODOROV, 2004, p. 32), o “fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real”; Roger Callois (apud TODOROV, 2004, p. 32) considera que “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. Todas essas explanações parecem explicar o enredamento dos dois contos, já que eles tematizam essa fronteira entre o explicável e o inexplicável; o comum e o insólito.

Em “Axolotes”, o homem percebe que o jogo pode inverter: de dominador do processo ele pode passar a dominado, e por isso ele passa a temer os axolotes. Teme, porém não se afasta e continua o processo que o levará a metamorfosear-se em axolote:

Temia-os. Acho que, se não sentisse a proximidade de outros visitantes e do guarda, não me teria atrevido a ficar só com eles. “Você os come com os olhos”, me dizia rindo o guarda, que devia imaginar-me um pouco desequilibrado. Não percebia que eram eles que me devoravam lentamente pelos olhos, em um canibalismo de ouro. (CORTÁZAR, 1971, p. 167).

Essa inversão dos papéis de dominador a dominado, de amestrador a amestrado é encontrada também em “Um animal sonhado por Kafka”, narrativa d’*O livro dos seres imaginários*, de Borges e Guerrero (1981, p. 13): “Tenho a seguidamente a impressão de que o animal quer me amestrar”. O jogo com o outro que toma o meu lugar – e que pode ceder o dele a mim – é no mínimo arriscado, uma vez que ele é construído pelo embate de poderes, embate em que quase sempre as regras são reinventadas para que os sujeitos/animais (dominadores/dominados) possam ocupar outros lugares.

Tal troca de lugares pode ser entendida igualmente como um processo muito comum às correspondências. As correspondências, de acordo com o poeta místico Swedenborg, ocorrem da seguinte maneira: “todas as coisas que existem na natureza desde a menor à maior são correspondências” (BALAKIAN, 1985, p. 18). No caso de “O espelho”, o narrador quer anular as correspondências para fazer emergir sua imagem limpa,

pura. Em “Axolotes”, temos a busca do homem pela sua correspondência com o animal. Apesar de tão distantes quanto à forma, há elementos que os une. O homem precisa do bicho assim como o bicho precisa do homem para encontrar a sua forma real. Esse procedimento aparece também na narrativa mítica “A Bao A Qu”, n’*O livro dos seres imaginários* de Borges e Guerrero (1981, p. 3):

Quando alguém sobe a escada, o A Bao A Qu coloca-se quase nos calcanhares do visitante e sobe agarrado na borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. Em cada degrau intensifica-se a cor, a sua forma aperfeiçoa-se e a luz que irradia é cada vez mais brilhante. Um testemunho da sua sensibilidade é o facto de que só obtém a sua forma perfeita no último degrau, quando o que sobe é um ser evoluído espiritualmente. Se assim não for, o A Bao A Qu fica paralisado antes de chegar, o seu corpo incompleto, a sua cor indefinida e a luz vacilante. O A Bao A Qu sofre quando não consegue formar totalmente e a sua queixa é um rumor apenas perceptível, semelhante ao roçar da seda. Mas quando o homem ou a mulher que o revivem estão cheios de pureza, o A Bao A Qu pode chegar ao último degrau já completamente formado e irradiando uma viva luz azul.

O A Bao A Qu como os axolotes, têm sua forma incompleta; o A Bao A Qu só consegue sua evolução em contato direto com homens sensíveis e evoluídos espiritualmente – e só assim se transformam em luzes; os axolotes estão em estado larval – do nascimento à morte. No caso do conto de Cortázar, um deles realiza o contato heterotópico e rizomático com o homem e, nesse momento, não vira luz, mas vira homem.

Tanto em “Axolotes” como em “O espelho” e nas narrativas dos monstros/bichos míticos de Borges, o que temos é a constatação de espacialidades que se configuram como um devir. O devir, de acordo com Deleuze (1997, p. 11):

não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população.

Nessa perspectiva, o devir concretiza-se como uma zona intermediária, um espaço entre, no meio. No caso da literatura fantástica, o devir se hiperboliza, apresenta-se de forma exagerada, não para tornar o real mais distante, entretanto para fazer emergir as suas contradições. Nesse sentido, a realidade não seria um mero objeto, mas a metamorfose que ele sofre ao identificar-se com o sujeito.

Esse processo de identificação entre homem e animal, dominador e dominados, enfim, entre corpos em devir, compreende o procedimento da construção de duplos, que é uma temática bastante incidente na literatura fantástica, e remete quase sempre à “duplicação obscura que cada sujeito joga para trás de si, na sua sombra” (CESERANI, 2006, p. 83).

Conclusão

Ao lermos o conto de Cortázar (1971), passamos a indagarmo-nos se nós, seres humanos, estamos em algumas situações como aqueles pequenos animais exóticos, estagnados dentro de aquários, à espera de alguém que possa nos trazer para fora do aquário – nos tirar da sombra –, trocando de lugar conosco. O narrador cortaziano entra em um devir-animal e essa sua nova forma surge para interrogar os limites estabelecidos entre

as espacialidades de seu corpo e de outros corpos e cria uma fronteira caracterizada pela movência e pela aderência; para nos mostrar, por intermédio de metáforas espaciais, que os lugares, esboçados como uma rede, são espaços de diálogo e embate, universos plausíveis de contato, intersticiais.

REFERÊNCIAS

- BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. Tradução José Bonifácio Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. A Bao A Qu; Um animal sonhado por Kafka. In: *O livro dos seres imaginários*. Tradução Carmen Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1981.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. Axolotes. In: FINAL do jogo. Tradução Remy Gorja Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: CRÍTICA e clínica. Tradução Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra, Célia Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. V. 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. V.5.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Ditos e Escritos III : estética, Literatura, pintura, música e Cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- ROSA, João Guimarães. O espelho. In: _____. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; INL, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Recebido em: 25 de fevereiro de 2012.

Aprovado em: 04 de julho de 2012.